

BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0923
------------------------	-------------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Cypress, Point Lobos, 1929
AUTOR	EDWARD WESTON
NACIONALIDAD	Estados Unidos
AÑO	1929
PROCEDENCIA IMAGEN	Internet. Página web http://www.edward-weston.com/pt_lobos/cypress_19t.html
GÉNERO	Fotografía de paisaje
GÉNERO 2	Fotografía de naturaleza
GÉNERO 3	No procede
MOVIMIENTO	Escuela del f:64

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Blanco y Negro
FORMATO	8''X10'' (20X25 cm)
CÁMARA	Información no disponible
SOPORTE	Información no disponible
OBJETIVO	Información no disponible
OTRAS INFORMACIONES	Información no disponible <i>Webs de interés:</i> http://www.edward-weston.com/ http://www.masters-of-photography.com/W/weston/weston.html

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Edward Weston, nació el 24 de Marzo de 1886 (Hihgland Park, Illinois). A los 16 años hace sus primeras fotos. En 1906 se traslada a California donde permanece trabajando gran parte de su vida. En 1922 viaja a Nueva York con el deseo expreso de conocer a Stieglitz. En Agosto de 1923 se traslada a México acompañado de Tina Modotti, y con uno de sus cuatro hijos, Chandler, fruto de su matrimonio en 1909 con Flora Chandler.

Aunque sus inicios se enmarcan en el pictorialismo, coincidiendo con su estancia en México (1923-1926) sus ideas se clarifican; destruye sus primeras fotografías y se inicia en el movimiento purista.

En México reacciona a la vitalidad del lugar y deja abundantes testimonios de sus gentes, lugares y costumbres. Se relaciona con pintores, fotógrafos, a los que presenta como personajes vitales; criaturas que viven la vida hasta el fondo.

En 1926 vuelve a California e inicia un periodo, hasta 1930, donde realiza gran parte de sus trabajos más representativos. En 1928 viaja al desierto de Mojave y se enfrenta por vez primera con el paisaje. El desierto le impresiona y le abre nuevos caminos creativos. En 1929 se traslada a Carmel, un pueblo aislado de la costa norte de California, donde lleva una vida sencilla y donde realiza a lo largo de varias décadas un extenso trabajo del desierto de California y Point Lobos.

En 1930 realiza su primera exposición individual en Nueva York. En 1932 publica su primer libro de fotografías: "The Art of Edward Weston".

Se establece en Santa Mónica en 1935, donde encuentra lugares de gran inspiración, como las dunas de bahía de Océano. En los últimos años de su vida, su obra se hizo más sutil y diversa, casi íntima, aunque sin la fuerza de imágenes anteriores.

El año 1946 se divorcia de su segunda esposa, Charis, y empiezan los primeros síntomas del Parkinson, lo que le dificulta su labor creativa. En 1947, no sin ciertas reticencias, tiene su primer contacto con al fotografía en color. Lugares y objetos que ya había captado en blanco y negro.

Muere el 1 de Enero de 1958 en Widcat Hill.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR

Santos ZUNZUNEGUI: "Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje" en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1994.

A partir de una lúcida y brillante reflexión en torno a la naturaleza de la fotografía de paisaje, el profesor Santos Zunzunegui realiza un exhaustivo análisis de algunas fotografías de Ansel Adams, entre otros análisis de la obra de distintos fotógrafos.

De entrada, hay que destacar el punto de partida de su reflexión: en la fotografía de paisaje, "el 'paisaje' se revela como una construcción, como un mero efecto de sentido directamente vinculado con nuestra particular experiencia cultural. El 'paisaje' no es, por tanto, lo que funda referencialmente la fotografía que intenta dar cuenta de él, sino el resultado final de una serie de operaciones de construcción de la significación" (pp. 142-143).

De este modo, el análisis de una fotografía de paisaje, como cualquier análisis fotográfico, debe partir de la consideración de que el motivo fotografiado (el paisaje en este caso) "supone una confrontación entre un sujeto y un objeto y, por lo tanto, una construcción discursiva y una relación interpretativa del sujeto". (p. 143)

Zunzunegui se hace eco de la clasificación de modos de representar el paisaje que realizó Kenneth Clark (*El paisaje en el arte*. Barcelona: Seix Barral, 1971), a propósito de la historia de la pintura, que distinguía entre "paisaje de símbolos", "paisaje de hechos", "paisaje de fantasía", "paisaje ideal" y paisaje de "visión natural". En efecto, esta clasificación no ofrece la coherencia interna necesaria para poder realizar con garantías una tipología de paisajes. Por el contrario, Zunzunegui apuesta por "elegir una categoría semántica capaz de estructurar en términos relacionales el microuniverso estudiado" (p. 145).

La oposición de conceptos que le permitirá plantear una alternativa mucho más pertinente es la de lo "indicial" vs. lo "simbolista", unas categorías acuñadas en su momento por el semiótico americano Peirce. Nos recuerda el autor que el *índice* "apunta a una situación de contigüidad natural entre el signo y el referente", mientras que el *símbolo* "remite a una convencionalidad de la relación que lo funda". Con ello, Zunzunegui pretende "describir el enunciado fotográfico, el efecto de sentido inmanente producido por el texto" (p. 145).

Aplicando estos conceptos al campo de la fotografía de paisaje, un paisaje será indicial "cuando predomine en él su dimensión constatativa", mientras que un paisaje fotográfico será considerado "simbolista o simbólico", "en la medida en que lo fundamental de su estrategia significativa ponga lo visible al servicio de lo no visible" (p. 145) Los términos opuestos, lo no-indicial y lo no-simbólico, completan el cuadro de relaciones que constituye el eje de trabajo de su propuesta analítica.

Tras esta introducción conceptual, y aclarada su propuesta metodológica de análisis, Zunzunegui expone un estudio de la obra de distintos fotógrafos.



Como estilo fotográfico que niega la poética referencialista, Zunzunegui selecciona una serie de fotografías de **Edward Weston** de entre 1929 y 1946, sobre un lugar fotografiado denominado *Point Lobos*. La obra de Weston está orientada a lo que denominó “the great wonder of the revealment”, es decir, al intento de mostrar “la profunda interrelación que se establece entre las partes de un mundo visto como un todo coherente, al que la fotografía tendría la capacidad de dotarle de un *plus* de realidad” (p. 163) [cita aquí las obras de Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston, vol 1, Mexico*. Nueva York: Aperture Inc., 1973; *Edward Weston. His Life and Works*. Millerton, Nueva York: Aperture Inc., 1973]

Contemplando ciertas imágenes de Weston, se tiene “la impresión de estar asistiendo a una exploración en profundidad de la superficie de la realidad, por paradójica que pueda parecer la expresión. De la *mirada distante* de O’Sullivan y Ansel Adams, hemos pasado a una mirada cercana, (...) que tiene por objeto *encontrar lo abstracto en lo concreto*” (p. 164) Y sigue diciendo que Weston construye “una poética del micropaisaje que niega de manera radical la dimensión indicial del discurso fotográfico” (p. 164). De este modo, la fotografía de Weston podría representar una **concepción no-indicial de la fotografía**. Para Weston, el paisaje es “todo aquello con lo que dialogamos visualmente, desde los grandes espacios hasta los detalles”. También aquí ve Zunzunegui una expresión de lo sublime kantiano, en la medida en que lo sublime puede expresarse asimismo en “objetos sin forma”, objetos que representarían “la noción misma de *lo ilimitado*”. El sentido mismo de lo sublime se expresaría en el “hiato entre atracción sensible y frustración intelectual” (p. 164).

Por otro lado, la obra de Weston también da cuenta del mito del viaje americano, sólo que en este caso la visión de Weston señala que “todo está en cualquier parte, a condición de saberlo ver”, concluye Zunzunegui (p. 165).

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

Digamos que el motivo de esta fotografía es un fragmento de ciprés. Sabemos que es de un ciprés por el título, pero la pregunta que surge a continuación relativa al motivo de esta obra es, ¿se trata de un fragmento de madera o de un fragmento de árbol? Y luego, si elegimos madera, nos preguntamos ¿es madera viva o muerta? (si elegimos árbol está claro que se trata de árbol muerto). Sin duda, la intención de Weston en esta foto, y en la mayoría de su obra, es suscitar preguntas más que aportar respuestas. Y además preguntas encajadas que pongan a vivo las ambigüedades que la naturaleza y el mundo plantean respecto de la lógica humana, invitando así a la condición humana a permanecer en constante contacto con un entorno que nos desborda en escalas pero nos acoge en cualquiera de las que deseemos. Así, seguir preguntándonos -sin afán adivinatorio- si es raíz o trozo de tronco, o de rama, si es mucho más grande que la porción que se ve, si está en su entorno natural o en otro, si ha llegado a ser así de forma “natural” o por intercesión de algún “avatar”, etc., es a su vez preguntarnos sobre nosotros mismos.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO:

El punto y lo puntual están especialmente ausentes en esta obra de Weston. Hasta el fragmento de ciprés carece de nudos o anillos que pudieran remitir al punto. Aunque tal vez podríamos encontrar el punto en esta obra si lo identificamos con la obra entera en sí. Es decir considerar a esta imagen en conjunto como un punto. Un punto de atención, un punto de reflexión, un punto de partida o de llegada. La ausencia de grano está al servicio de una imagen que quede más cerca de lo fotografiado que del fotógrafo o de la fotografía, pero no para describirlo sino ofrecerlo en sugestión al espectador, con la mínima polución técnica o referencial por parte del intermediario-autor, que exige así del espectador una atención particular a lo que contiene el encuadre.

LÍNEA:

Al revés de lo que pasaba con el punto, esta imagen es toda ella líneas. La pendiente de las líneas es positiva, es decir son líneas crecientes, en oposición a la dirección de la diagonal principal de cualquier imagen en occidente –que es decreciente, pues describe el modo de lectura occidental, de izquierda a derecha y de arriba abajo. Si bien, la sensación de conjunto que nos da esta imagen es más de caer o estar cayendo que de subir. La asociaríamos antes con una cascada que con un surtidor. Digamos, que la ley de la gravedad domina sobre la ley de la dirección horizontal de lectura occidental, lo cual nos lleva a una dirección de mirada dominante resultante que va en diagonal de la esquina superior derecha a la inferior izquierda, donde se encuentra el suelo, “la tierra”. Y esto es así porque las líneas –suavemente onduladas- no son de materia sino que son huellas alargadas, surcos, tajos, grietas en la madera. Es decir, las líneas no tienen entidad sino de estriado, perfilado o dibujo de la madera que, por ser más pesada que el aire, caería viscosa cual magma, guiada por esas líneas que forman canales. La madera muerta y seca cobra así movimiento y vida. Sin embargo, la fuerte presencia formal, compositiva y de contraste de los dos surcos principales en la madera, hace que éstos cobren entidad material (a pesar de que precisamente representan la ausencia de materia) y, así, bien podríamos asociarlos a formas vivas, como lagartos, reptando o trepando por la madera, ahora sí, según la dirección de la diagonal creciente de la imagen, la que siguen todas las líneas de esta foto. Fondo y figura en este caso se permutan.

PLANO(S)-ESPACIO:

El detalle, digamos técnico, con que se aprecia el fragmento de madera seca, invita a llevar a cabo una lectura de barrido espacial pero, por ser un fragmento-detalle de algo mayor, nos aparece inicialmente como un todo fácilmente abarcable y relativamente homogéneo. Entonces entran en acción los contrastes y juegos de luz, las líneas, la forma alabeada. Y el trozo de madera cobra volumen. Y es entonces cuando podemos dotar de minuciosidad espacial a nuestra mirada, para contactar con el motivo fotográfico de manera carnal y/o espiritual, o bien ir más allá de él. Se trata de conjugar la esencia de la naturaleza con la del ser humano y no simplemente de desnudar o describir la primera.

ESCALA:

Podríamos hablar de plano detalle, plano medio o plano general. Según contemplemos esta imagen desde cualquiera de esas escalas obtenemos lecturas diferentes y relaciones dispares con el objeto fotografiado. Así podemos estar ante un trozo de madera, ante un roca, una cascada, una catarata o incluso una cordillera. Forzando un poco la interpretación, si adoptamos la estrategia analítica de la escala microscópica, hasta podríamos ver en esta imagen reminiscencias de tejidos celulares (muscular, por ejemplo).

FORMA:

La forma de esta imagen está presidida por la indefinición de contornos. Sin embargo, igual que existe una ausencia de perímetro asociable al objeto que aparece en la foto, en lo concerniente al detalle en sí del objeto -es decir respecto de lo que enseña el encuadre- podemos afirmar que las formas onduladas y filamentosas crean una serie de dominantes formales que nos pueden llevar a asociaciones morfológicas diversas, desde las de tipo más abstracto a las más concretas: además de lo ya mencionado en las consideraciones sobre las líneas en esta obra, la imagen que contemplamos incluso pudiera parecer la cabeza de un caimán o de un perro lanudo postrado (tal que de los dos surcos principales que tiene la madera, el que está más a la izquierda sería el ojo y el que está más a la derecha la boca), incluso en una variación de escala, bien podría ser la pata de un perro lanudo estriada por la forma de los dedos (en este caso tendríamos hasta una estrategia fractal en escena: la de la cabeza del perro postrado con las patas al lado en relación al detalle de una de las patas en sí).

TEXTURA:

Esta foto no sólo se ofrece a la vista, también se ofrece de forma muy inmediata al tacto e incluso, algo después, al oído. La textura rugosa de la madera seca invita a poner en ella las manos y sentir el calor que la hizo secarse; las dos grietas anchas invitan a ser tocadas, a cogerse de ellas; la relación con el sonido vendría de imaginar el que haría la madera al golpear sobre ella, o bien el que haría al desgarrarse (ya sea para llegar a ese estado, ya sea desde ese estado ante la acción desgarradora de sus partes que alguien ejecutara sobre ella). En todo caso, es la textura de ese fragmento de madera -así fotografiado- lo que desencadena todas esas sugerencias sensoriales. Tenemos una segunda textura que, aunque ocupa escaso espacio en el encuadre, tiene gran importancia: se trata de la tierra o vegetación que aparece en la zona inferior, sobre todo a la izquierda. Tiene importancia por ser el lugar sobre el que “reposa” la madera (o con el que conecta o al que llega), así como ser la zona en que el propio fragmento de madera nos aparece delimitado y perfilado en la fotografía. La textura rugosa de esta tierra, pero sin estrías y de apariencia más suave y húmeda, produce un fuerte contraste con la sequedad de la madera y aporta una dialéctica entre las edades de ese fragmento, la propia tierra y el ciclo de la vida.

NITIDEZ DE LA IMAGEN:

La nitidez de la imagen es absoluta (por algo Weston pertenece a la escuela del f:64). Puntualmente, la gradación de la escala de grises en alguna de las huellas de la madera, puede dar una cierta sensación de difuminado de las mismas que desaparece si se mira con atención. Esto se puede apreciar en las cuatro huellas puntuales que se aprecian descendientemente en el cuarto derecho inferior de la foto, justo debajo del gran surco derecho de la madera.

ILUMINACIÓN:

Nos encontramos en iluminación exterior. Por la dirección y el contraste de las sombras, el sol ilumina fuertemente desde arriba, ligeramente desplazado a la izquierda. El momento de luz en que se ha realizado la toma refuerza así una cierta idea de neutralidad por parte del autor (iluminación cenital, que no produce sombras proyectivas que pudieran cobrar protagonismo), pero a su vez explota el matiz del ligero desplazamiento del sol, para producir unas ligeras sombras que den volumen a la pieza sin “colonizarla”.

CONTRASTE:

Si bien la iluminación en esta fotografía produce unas sombras proyectivas pequeñas, lo que sí genera con fuerza son sombras contrastivas. Es decir, en un paisaje global ceniciento, incluso selenita, carente de blanco y dominado por un gris relativamente homogéneo, las líneas de negro soportan todo el dibujado formal. Líneas negras que, siendo protagonistas, son la representación a la vez de la ausencia de luz y de materia. Así, desde el punto de vista del contraste, lo que antes considerábamos como todo líneas puede en algún lugar considerarse como punto (de atención). Es el caso de los dos surcos principales, así como de las hendiduras más anchas que presenta la madera en su parte inferior derecha. Son zonas negras sobre fondo gris claro que llaman poderosamente nuestra atención en una mirada de índole global. Y al considerarlas, en verdad ya no estamos considerando la madera, sino la forma pura en sí.

TONALIDAD / B/N-COLOR:

Tendríamos tres niveles de gris principales que, en orden creciente de densidad, serían: el gris medio de la madera, el gris oscuro de la tierra y el negro de los surcos en la madera. Como ya señalamos, si se mira con atención se pueden apreciar zonas con gradaciones locales de grises que crean volumen.

OTROS:

No se aprecian otros aspectos relevantes.

REFLEXIÓN GENERAL

Siendo el motivo y la escala de la foto los que son, los aspectos morfológicos devienen primordiales en la conversión de la toma de esta fotografía en un acto artístico. En esta imagen tenemos un trozo de madera seca sin más, pero que revienta toda indicialidad. Si pasamos analizando esta foto más de diez segundos, nos veremos atrapados por largo tiempo esquiándola o manipulándola o sentándonos en ella.



3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

PERSPECTIVA:

Estamos ante una imagen tomada en picado de escorzo a la derecha del motivo, formando con la dirección de incidencia del sol unos 30°. Con ello se obtiene una reproducción acorde con la situación del objeto en tierra respecto de nuestra posición bípeda erguida. Pero la fotografía presenta una muy fuerte sensación de aproximación al objeto. Tanta que nos saca de la indicialidad de forma abrupta por la imposibilidad de cuadrar espacial o distancialmente la forma de visión que suministran focales altas (por encima de los 50 mm –en la fotografía de paso universal- que consideramos como “normales” a la visión humana). En ese momento sabemos que hay que bucear en esa imagen, guiados por la sugestión, para recoger belleza o conocimiento. El concepto de “detalle” se estratifica a diversos niveles: estamos ante un detalle de madera, que reclama el detalle de atención y nos conmuta así de nivel de detalle tal que ahora la madera ya no es un detalle, sino un mundo o una parte del mundo, en que el detalle anida a otras escalas además de la global.

RITMO:

Con todo lo quieto que se encuentra lo fotografiado, los surcos de la madera reclaman constantemente el dinamismo de una caída de aguas o la movilidad de filamentos lanosos. De hecho, esos surcos en su momento transportaban líquida la savia del árbol que fue ese trozo de madera. Si nos dedicamos a esquivar esos surcos, cual si estuvieran dibujados en las laderas nevadas de una cordillera, al llegar a la zona de la tierra, un duro golpe escalar nos devuelve a la totalidad de la foto. Es decir, el ritmo en esta foto no sólo está en sus formas ondulantes y alargadas, sino que también en las dialécticas que estas generan entre la globalidad de la obra y sus componentes significantes parciales. A su vez el ritmo nos devuelve también la dialéctica entre las edades de la madera-árbol que ya citamos al hablar de la textura.

TENSIÓN:

No se puede hablar de partes propiamente dichas. Ni siquiera podríamos determinar de manera única la noción de fondo. Sin embargo sí que podríamos decir que son partes diferenciadas la madera de la tierra. Y entre ellas se da una tensión escalar y de ocupación del encuadre. También una tensión originada por el contraste lumínico, tal que nos genera dos formas diferentes de “entroncar” la madera con la tierra: la que pareciera hacer reposar la madera sobre la tierra y que está a plena luz, expuesta como tal, y aquella que pareciera hundir en la tierra las terminaciones de la madera, en sombras y creando cuevas de oscuridad sugestiva o misteriosa (aludimos a la parte inferior de la imagen, izquierda y derecha respectivamente). Si adoptamos a la propia madera como fondo y ya no como motivo, entonces las tensiones entre la globalidad de la imagen y los nuevos motivos -locales o temporales- pasan a ser de contraste puro, y los dos surcos principales adoptan forma de animal, de herida en la piel o de accidente geográfico.

PROPORCIÓN:

Esta imagen es una invitación al juego de las proporciones. Desde ese juego o variación obtenemos automáticamente la activación de metonimias –más que de metáforas- que nos transportan, lejos de la indicialidad, a un reflexión precisamente sobre nuestras proporciones, las del mundo y su relación. El cambio de proporciones cambia las lecturas, las sensaciones y los mismos conceptos que emanan de la obra.

DISTRIBUCIÓN PESOS:

Como ya hemos indicado en diversos lugares de este análisis, pareciera que lo que tenemos en imagen cae. Por lo menos ha caído, reposa en el suelo, en la tierra. Eso da al conjunto una estabilidad inicial que entra enseguida en movimiento al ser recorrida por las sombras. Una sombra no pesa, pero en esta fotografía las sombras tienen un peso visual absoluto. Y se distribuyen además mediante estrategias de indiferenciación (las líneas de sombra estrechitas) y de destaque (las sombras más gruesas). Es decir, en esta imagen pesa igual la materia y la luz que sus ausencias. Por lo demás, en un análisis de los pesos que tienen en el mundo físico los elementos que componen la imagen, tendríamos -de más pesado a más ligero- la tierra, la madera seca y el aire. Pero atención, el escaso espacio de encuadre que ocupa la tierra en relación a la madera, no le quita por ello relevancia a aquélla. Así, el menor peso visual o de ocupación de encuadre de la tierra no impide que tenga un gran peso conceptual con respecto al resto de la imagen, siendo incluso en algunos casos una condición imprescindible para desencadenar determinadas interpretaciones.

LEY DE TERCIOS:

En esta foto la relevancia de la ley de tercios está asumida por la propia distribución de pesos que antes hemos mencionado. Así, aunque los dos surcos principales, junto con la hendidura ancha de la esquina inferior derecha, se distribuyen diagonalmente pasando por puntos privilegiados por la ley de tercios, el encuadre ha sido elegido en función de la precisión en los límites de lo incluido.



<p>ORDEN ICÓNICO: El orden icónico inicial en esta imagen iría según la siguiente sucesión: el trozo de madera, la tierra, de nuevo el trozo de madera, las sombras, de nuevo la tierra, de nuevo las sombras. Y de ahí, cualquier otro orden, o más bien, el detenimiento escópico sobre cualquier parte o elemento de la imagen. Podemos hablar, pues, de un equilibrio dinámico en el conjunto.</p>
<p>RECORRIDO VISUAL: Nuestra mirada ejecuta ante esta foto recorridos lineales en diagonal y recorridos circulares de abarque. También vamos de lo global al detalle y del detalle a lo global con ritmos dispares y no siempre con un afán relacional.</p>
<p>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD: Ya hemos apelado a la doble condición estática y dinámica de esta imagen: las formas y las líneas, los contrastes de luz, la tensión entre los pesos en encuadre y los pesos significantes, producen que un fragmento inanimado cobre volumen y dinamismo tanto plástico-formal como conceptual.</p>
<p>POSE: Este sería un ítem no procedente para esta imagen, a no ser que recordemos que este trozo de madera era parte de un árbol, de un ser vivo que ha venido a quedar en esta “pose” una vez que la “historia” lo ha convertido en lo que vemos. A su vez, tal y como ya señalamos, también podríamos ver, en esta pose de la madera, la de un perro postrado (cabeza contra el suelo con las patas de delante a su lado) o la de la cabeza de un caimán.</p>
<p>OTROS: Si el ítem de la pose es poco relevante en esta obra, uno que denominaríamos materia/material tendría sentido. Así ponemos de relieve que en esta fotografía el concepto de “madera” es crítico pues es el que hace conmutar entre la noción de lo muerto (el trozo de madera) y lo vivo (el árbol del que proviene, permanentemente recordado por el título).</p>
<p>COMENTARIOS: Por todo lo dicho, la sintaxis compositiva de esta obra surge simplemente de una actitud muy concreta del fotógrafo ante “lo que tiene delante”. Él no toca nada, no pone ni quita, a no ser con su cámara. Lo que resulta es lo que era y mucho más.</p>

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

<p>CAMPO / FUERA DE CAMPO: El fuera de campo es aquí la indeterminación en el tamaño de lo representado. Pero es a su vez algo que el fotógrafo exige mantener alejado en nuestra mente y que sólo lo reencontraremos como resultado de operaciones proyectivas, mentales o emocionales, y no por pura contigüidad o prolongación. Así, el fuera de campo es más el mundo sugerido por lo que está en campo que simplemente lo que lo continúa o rodea.</p>
<p>ABIERTO / CERRADO: La fotografía es una toma de exterior, de un exterior abierto pero, por lo apuntado en el ítem anterior, así como por todos los aspectos compositivos ya tratados, la elección de lo que queda en campo determina una cierta clausura referencial de esta obra. Clausura que elimina la relación directa con el referente y lo obliga a pasar por la pura voluntad de Weston. El uso del teleobjetivo y la mostración de un trozo o detalle contribuye a ofrecernos algo compacto que puede sin embargo ser desplegado (o “abierto”) por parte del espectador.</p>
<p>INTERIOR / EXTERIOR: La clara condición de fotografía exterior que presenta esta imagen proviene del encuadre que deja ver la tierra y de la luz que se supone la del sol. De esta manera, podemos ver una invitación a considerar como interiores aquellas partes de la imagen que se encuentran en sombras. Interiores porque al no recibir luz, hay que penetrar en ellas, acercarse, fijarse, si se quiere percibir toda la riqueza de sus formas. Interiores, también, porque son zonas en que la madera se retrae o en las que presenta hendiduras que conectan con el interior de esta pieza de madera, e incluso con el interior de la tierra.</p>
<p>CONCRETO / ABSTRACTO: Como siempre, la ambigüedad llena de sugerencias: vemos concretamente un trozo de madera pero lo vemos a través de un conjunto que derrama formas abstractas y ondulantes. Lo importante es cómo la rotundidad y concreción de la madera que nos presenta Weston es capaz de llevarnos a espacios de reflexión y emoción complejos, en los que impera lo abstracto, lo sugerido.</p>
<p>PROFUNDO / PLANO: Existe una cierta planitud en esta imagen que deriva de lo pulida por el tiempo que se encuentra la superficie de la madera, pero el volumen que crean las líneas y las sombras, así como las rugosidades locales y las diversa hendiduras o surcos, dotan de profundidad a ese trozo de madera que se nos abre entonces como un elemento rico en “interiores”. Las zonas negras de las grietas de la madera se convierten entonces en puertas a una profundidad discrecional por parte del espectador en cuanto a su alcance o entidad.</p>

**HABITABILIDAD:**

Como se desprenderá de varias de las apreciaciones vertidas en este análisis, estamos ante una imagen que reclama ser habitada. Independientemente del grado de atracción u hostilidad que experimentemos respecto de ella (respecto de este “paisaje”), Weston nos la entrega para que “astillemos” este pedazo de madera. Y para eso tenemos que llegar hasta la imagen y habitarla plenamente, pues no se trata de un recorte de mundo cuanto de un mundo entero en sí. La fotografía de Weston es a la vez símbolo y espacio simbólico.

PUESTA EN ESCENA:

No hay puesta en escena salvo el propio fotógrafo poniéndose en escena a sí mismo, en ese momento, a través de su ojo-cámara-corazón. Desde luego elegir una focal, un diafragma, un encuadre, etc., bien supone una puesta en escena, pero eso es algo indesligable de toda práctica fotográfica artística, que muy a menudo recurre a otros diversos procedimientos y operaciones de puesta en escena. Lo que pasa con Weston es que, aquellos (focal, diafragma, etc.), son sus únicos instrumentos de puesta en escena y, por lo tanto, está constante e inevitablemente poniéndose a sí mismo en escena, sin tocar nada de la misma, apropiándose tan sólo de un pedazo que usará para crear metonimias originales y propias.

OTROS:

Podríamos añadir que, en la fotografía, la simetría diagonal creada por la distribución de las líneas ayuda a dar hegemonía a esa dirección oblicua en la creación de dinamismo.

COMENTARIOS:

Algo de dimensiones reducidas, como es este trozo de árbol seco -que no llega a ser un tocón- nos puede ofrecer, sólo con toda la historia potencial que incorpora, un auténtico espacio de acogimiento o proyección, según seamos capaces de hacerlo viajar de la naturaleza hasta nosotros mismos, pasando por Weston sin darnos cuenta.

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN

INSTANTANEIDAD:

Parece mentira que podamos hablar de instantaneidad en esta foto. Pero si pensamos en la obra de Weston en conjunto veremos que, si bien macroscópicamente no importa que el disparo se efectúe segundos arriba o abajo, incluso minutos, microscópicamente sí que importa. Weston fotografía acercándose a lo que es demasiado grande o extenso para ser, no tanto abarcado, cuanto ofrecido. De ahí que sus “close-up” de la naturaleza represente un momento exclusivo, a la vez propio de la naturaleza y original de Weston.

DURACIÓN:

El relación a lo anterior, la duración en esta obra está puramente en el motivo de la fotografía, en la historia del ciprés. Por lo demás, ese instante capturado -y de captura- ya no será nunca más igual aunque la escena permanezca inmutable en el tiempo.

ATEMPORALIDAD:

La atemporalidad se encuentra presente en esta obra tanto en la misma fotografía como en lo fotografiado, pero son atemporalidades distintas. Sin duda Weston nos está incitando obra al juego con esas (a)temporalidades tal que las hagamos evolucionar de manera diversa, hacia delante, hacia atrás, de manera cruzada, etc. Obtenemos así un catálogo de interpretaciones de corte ontológico.

TIEMPO SIMBÓLICO:

El tiempo simbólico estaría en esta obra más del lado de lo fotografiado que de la fotografía en sí.

TIEMPO SUBJETIVO:

A la inversa, el tiempo subjetivo, estaría más del lado de la fotografía y menos del lado de lo fotografiado.

SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD:

Precisamente, la narrativa imaginaria que emana de esta obra, surge tanto del espacio como del tiempo. De la habitabilidad de esta imagen obtenemos un pasaje para viajar por su territorio formal así como por su historia. En ese viaje pilotamos cada uno de nosotros pero siempre con el territorio Weston como estación de partida. Hacemos un ir y venir entre nosotros y el mundo pasando siempre por Weston, agazapado en la fotografía.

OTROS:

No se observan otros aspectos relevantes

COMENTARIOS:

Cuando el Principito, en la conocida novela de Saint-Exupéry, decide abandonar el planeta Tierra para regresar con su rosa, lo que queda de él en el desierto, su cuerpo, es comparado metafóricamente con la vieja corteza de un árbol caído. Al ver esta imagen de Weston, no podemos sustraernos a una cierta idea cósmica y humana similar. Incluso podríamos pensar en las gigantescas raíces del Baobab que amenazaban el asteroide del Principito. O incluso, que estuviéramos ante un fragmento de ese asteroide, poniéndose así en marcha la evolución de las interpretaciones o historias que en ese momento desencadenamos.



REFLEXIÓN GENERAL

Weston pertenece a la Escuela del f:64. Esta escuela recibe el nombre de la posición más cerrada del diafragma, con la que se obtiene una mayor profundidad de campo, una menor aberración geométrica de la lente, mayor nitidez y definición y menor grosor de grano. De alguna manera, se trata de conseguir así el choque radical que produce una configuración formal de índole “purista” con una vocación creativa de índole “sugestivista”. Junto a eso nos ofrece como un tesoro de significación aquello que tal vez hubiéramos pisado sin mirar siquiera. Pero al contemplarlo aquí se nos abre el mundo en sus dimensiones espaciotemporales y en su exhuberancia significativa. De alguna manera podríamos decir que Weston *opera* inicialmente para *producir* el máximo grado de no indicialidad.



4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
<p>PUNTO DE VISTA FÍSICO: Ya dijimos, al hablar de la perspectiva en esta fotografía, que estamos ante una imagen tomada en picado de escorzo a la derecha del motivo, formando con la dirección de incidencia del sol unos 30°. Y que si bien eso representaba la forma de visión normal desde arriba de lo que aparece en el encuadre, éste, el encuadre, no casa con nuestra forma de ver habitual - con nuestra visión general ordinaria- dada la fuerte sensación de aproximación a lo fotografiado que provoca la toma cercana de un detalle y el empleo de focal larga. De alguna manera, el punto de vista físico de la toma “reta” al punto de vista espectadorial. Es como si la forma ideal de contemplar esta foto fuera poniéndola sobre el suelo, arrodillándonos nosotros delante de ella para verla.</p>
<p>ACTITUD DE LOS PERSONAJES: Si bien este ítem no procede para esta fotografía, podemos decir que, en cualquier caso, la actitud de la madera, del ciprés, sería la de una vieja contadora de cuentos en una mecedora donde acoger en su regazo al oyente.</p>
<p>CALIFICADORES: Weston se retira de la enunciación para dejarla como eco en manos de la cavidad de su cámara. Cavidad donde entra una luz muy seleccionada por el objetivo. Además, el agujero por el que entra la luz es siempre lo más pequeño posible. Así que, en verdad, Weston se retira de la enunciación una vez ha “cargado” el dispositivo que la disparará inevitablemente impregnada de él.</p>
<p>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD: La transparencia técnica y la aproximación detallista conllevan en su conjunto dos efectos opuestos respecto de la verosimilitud de –o en– esta imagen. Por un lado, un grado elevado de verosimilitud, indicialista, que tampoco hay por qué exorcizar en Weston, o en general, ni despreciar como un valor añadido aunque no sea principal. De hecho, de la contemplación como indicial de esta obra es fácil –y casi inevitable- evolucionar a todo lo que supone el segundo efecto respecto de la verosimilitud: el que produce esta fotografía de anularla (a la verosimilitud) como factor relevante, reclamando incluso la ensoñación y la proyección mental o emocional, nunca física, respecto de lo que “está en imagen”.</p>
<p>MARCAS TEXTUALES: Si se nos permite el anacronismo terminológico respecto de la época de Weston, lo que nos está ofreciendo en sus fotografías –y en esta en particular- son “iconos”, tomados de la naturaleza con mucho esmero, con los que “señalar” lugares de hiperenlace general y/o lugares de enlace hipertextual.</p>
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES: No procede.</p>
<p>ENUNCIACIÓN: Ya hemos dicho que Weston se retira de la enunciación pero dejándola en manos de un dispositivo que relaciona naturaleza y fotografía a través de una atmósfera impregnada del propio Weston. Esa forma de enunciación supone reivindicar del espectador un comportamiento en la interpretación que se base en obtener, a través de una atmósfera impregnada de la fotografía, una relación entre individuo y mundo y entre mundo e individuo.</p>
<p>RELACIONES INTERTEXTUALES: La intertextualidad más fuerte que se observa en las obras de Weston en general es con el resto de sus obras. En particular esta imagen pertenece a una serie de ellas tomadas en Point Lobos (EE.UU.), en una etapa creativa de Weston especial. Las imágenes de esta época y lugar, remiten claramente las unas a las otras tanto formal, como temática, artística y “estratégicamente”. Si se ha puesto a veces en relación parte de la obra de Weston con parte de la de Mapelthorpe, también podríamos ponerla en relación con la de Karl Blossfeld, en lo que tienen las producciones de ambos creadores de dual: indicialidad radical y radical ausencia de indicialidad (aunque trabajen tanto la presencia como la ausencia de indicialidad de manera absolutamente distinta).</p>
<p>OTROS: No se observan otros aspectos relevantes</p>
<p>COMENTARIOS: Weston nos ofrece en esta fotografía un punto de vista único, no reproducible incluso para él, y con independencia de la permanencia de lo fotografiado. El tiempo, el espacio y la materia, condensados en la imagen, se convierten entonces en vectores de discurso que alimentan las dialécticas entre la propia imagen y su espectador.</p>



INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

El eco en una cueva repite una señal inicial pero la devuelve impregnada de su propia esencia. Así actúa Weston con la “naturaleza” y el “paisaje”, utilizando su cámara como una cueva de resonancia. La cámara de Weston más que recortar lo que hace es modelizar. Si en esta fotografía, el paso del tiempo ha modelizado la forma de la madera, Weston modeliza con esa forma la propia historia de esa madera. Así la madera se hace múltiple, tanto cuanto el número de espectadores que tomen ese modelado para modelizar a su vez, a ellos mismos y/o al mundo.

Análisis realizado por:

Dr. César Fernández Fernández (Grupo ITACA-UJI)